PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Kwietnia 1913 r.
ZESZYT 8 (109).
ROK VI.

15 kwietnia 1913 r. № 8 (109).



25-lecie Konserwatorjum Krakowskiego.

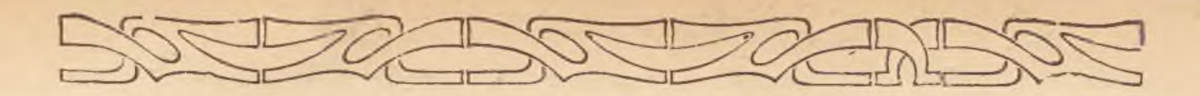
W dziejach konserwatorjum krakowskiego rozróżnić się dadzą dwie zasadnicze fazy rozwoju: wstępna, z której wyłoniło się konserwatorjum, dzieje pierwotnej szkoły, utrzymywanej przez Towarzystwo muzyczne od r. 1867 do 1888 i otwarcie dzisiejszego konserwatorjum, istniejącego pod tą nazwą od r. 1888. Wynika więc z tego, że ta instytucja muzyczna obchodzi właściwie nie 25-lecie, lecz żywot w dwójnasób dłuższy, bo 45 lat liczący swego istnienia.

Skromne były początki tej szkoły, która stała się zawiązkiem konserwatorjum: 23 uczniów i 3 nauczycieli liczyła w pierwszym roku, poczem przechodziła charakterystyczne fluktuacje frekwencji: były lata, w których zaledwie 5 uczniów korzystało z nauki, to znowu podnosiła się ich liczba do 150, by w następnym roku obniżyć się do połowy, aż dopiero od r. 1877 rozpoczął się stopniowy i stały rozwój, który doprowadził do koniecznej reformy i przeobrażenia rosnącej z dniem każdym szkoły w imponującą dzisiaj swoim stanem instytucję, t. j. konserwatorjum. Stało się to w chwili, gdy napływ uczniów był coraz liczniejszy, a liczbę sił nauczycielskich pomnożono do 12. Po otrzymaniu zasiłków Kasy oszczędności, Rady miasta Krakowa, a nadto subwencji sejmowej, zadecydował wydział Towarzystwa muzycznego otwarcie nowej szkoły pod nazwą: *Konserwatorjum Tow. Muzycznego w Krakowie*[1]). Ułożono odpowiedni statut, regulamin i plan nauk, wyznaczono i obsadzono posady nauczycieli, w końcu ukonstytuowano komisję szkolną, kierownictwo zaś zakładu złożono w ręce sprawującego dotychczas tę godność dra Władysława Żeleńskiego i dnia 1 lutego 1888 r., przy współudziale członków Towarzystwa, grona nauczycieli, uczniów i zaproszonych gości, otwarto uroczyście konserwatorjum w całem poczuciu tego doniosłego faktu dla muzycznego życia Krakowa.

W pierwszej szkole muzycznej Tow. muzycznego istniały tylko klasy: fortepjanu, skrzypiec i śpiewu chóralnego; od r. 1870 przybyła klasa śpiewu solowego, instrumentów dętych i harmonji, w r. 1874 wprowadzono naukę gry wiolonczelowej, zaś 1877 gry organowej; przelotnie odbywały się wykłady historji muzyki. Chwila rozkwitu konserwatorjum przypada na rok 1891, gdy liczba uczniów doszła do 357, zaś nauczycieli było 15. Nauka gry fortepjanowej, ciesząca się od pierwszej chwili najliczniejszą frekwencją, spoczywała w rękach Antoniego Vopalki, Rychlinga, Hoffmana, Blaschkego, Sierosławskiego i dra Bylickiego; w tym roku zyskały wreszcie wszystkie przedmioty właściwych przedstawicieli. Nauka wkroczyła na tory systematyczne i wydawać poczęła pozytywne i cenne rezultaty, objawiające się w udziale uczniów w koncertach Towarzystwa muzycznego i w rocznych popisach, utrzymanych do chwili obecnej na najwyższym poziomie artystycznym.

---

[1]) Sprawozdanie wydziału Tow. muzycznego.



Nowa instytucja zyskała trwałe oparcie materjalne, gdyż zarówno rząd, jak i wydział krajowy wyznaczyły dla jej utrzymania stałą i wydatną subwencję. Komisja szkolna, czuwając nad pomyślnym i prawidłowym rozwojem konserwatorjum w ustawicznem dążeniu do ulepszeń, pracowała nad reformą regulaminu i nad ułożeniem odpowiadającego nowoczesnym potrzebom planu nauk, który wszedł w życie w r. 1892. Działalność nauczycielstwa otrzymała chlubne świadectwo uznania przy sposobności wizytacji delegata ministerjalnego. W składzie grona następowały ustawiczne zmiany i wahania: ustępowali starsi, pojawiały się nowe siły. W r. 1896 zmarł Wincenty Rychling, znany nietylko jako pedagog, lecz i jako kompozytor utworów religijno-organowych, w trzy lata później Wincenty Singer, pełniący przez 20 lat z górą obowiązki nauczycielskie, pełen wybitnych zasług na tem polu: wykształcił całe pokolenie skrzypków, z pośród których wielu zyskało sławę znakomitych artystów u nas i poza granicami kraju.

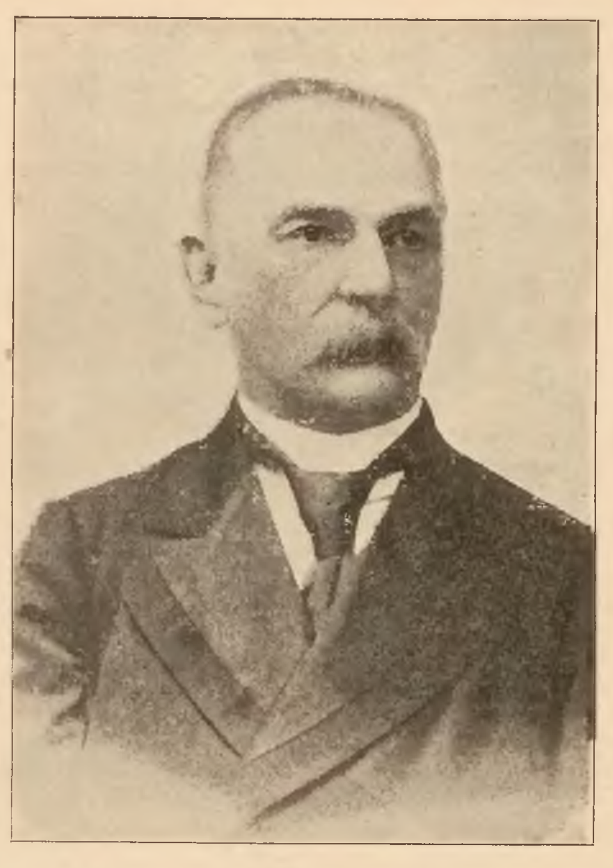
Pierwsze dziesięciolecie istnienia konserwatorjum utrzymywało na jednakowym poziomie frenkwencję uczniów, których liczba sięgała zawsze ponad 200. Gdy jednak lokal szkolny, mieszczący się przy pl. Szczepańskim l. 3 (w domu p. Drobnera) okazał się za szczupły, i grono nauczycielskie stopniało do 10 sił, Towarzystwo muzyczne w uzasadnionej obawie o pedagogiczny poziom swej szkoły, skłoniło się do pewnego ograniczenia nadmiernej liczby uczniów. Odtąd kwestja pomieszczenia konserwatorjum stała się zasadniczym postulatem, warunkującym prawidłowy rozwój konserwatorjum; brak odpowiedniego lokalu był szkopułem, o który rozbić się musiała skuteczna praca nad spełnieniem pedagogicznych zadań. Zabiegi wydziału Towarzystwa muzycznego uwieńczone zostały w końcu upragnionym wynikiem: konserwatorjum zyskało nową siedzibę w przebudowanym Starym teatrze, dokąd sprowadziło się w r. 1905. Od tej chwili rozpoczyna się okres nowy w życiu konserwatorjum: napływ uczniów wzrasta z każdym rokiem: w r. 1910 osiąga frekwencja liczbę 300 uczniów, w r. 1911 zwiększa się do 416, a obecnie liczy 476 uczniów. Cyfry wymowne — stwierdzają one, że i dzisiejszy stan pomieszczenia nie odpowiada rzeczywistej potrzebie: brak sal szkolnych skłania nauczycieli do dzielenia się jedną wspólną salą, co wpływa ujemnie na rozkład godzin i utrudnia w wysokiej mierze swobodny tok nauki. Brakowi temu zaradzić zdoła jedynie budowa własnego ogniska, lecz niedostateczne poparcie materjalne decydujących sfer staje na przeszkodzie realizacji tego jedynego środka, zbawczego dla pomyślniejszego rozwoju konserwatorjum.

Obecny swój rozrost zawdzięcza konserwatorjum umiejętnemu doborowi sił nauczycielskich, spełniających pod wytrawnym kierunkiem dyrektora W. Żeleńskiego swą pedagogiczną misję. Przed trzema laty przeprowadziło Towarzystwo muzyczne regulację płac nauczycielskich, usunięto rażące na tem polu braki, wprowadziwszy pewną równowagę między pracą a wynagrodzeniem i ujęło stosunek nauczycieli do Towarzystwa w ścisłe normy pisemnych umów. W bieżącym roku przystąpiła komisja szkolna do reformy dawnego planu, otoczyła większem staraniem przedmioty teoretyczne, rozszerzywszy ich zakres przez dodanie nauki o formach muzycznych i estetyki muzycznej.

Wszystkich członków grona nauczycielskiego ożywia zapał pracy i umiłowanie swego odpowiedzialnego zawodu; młodsze siły czerpią wzór z niestrudzonej działalności tych nauczycieli, którzy stoją na swych stanowiskach niemal od pierwszej chwili istnienia konserwatorjum. Tę wierną drużynę, skupiającą się około osoby seniora, dyr. Żeleńskiego, składają: Wiktor Barabasz, Jan Drozdowski, Antoni Brandys i Walenty Dec.

Obecny skład grona nauczycielskiego jest następujący: Na czele wysokiego posterunku artystycznego stoi nestor naszych muzyków, **dr Władysław Żeleński**, urodzony w Grodkowicach dnia 6-go lipca 1837 roku. Naukę gry na fortepjanie rozpoczął w roku 1846-ym pod kierunkiem różnych nauczycieli, a w roku 1854-tym zostawał pod stałym kierunkiem Jana Germarza, znakomitego pedagoga; w tymże roku rozpoczął również naukę harmonji i kontrapunktu z Franciszkiem Mireckim, którą odbywał aż do roku 1859. W Krakowie uczęszczał do gimnazjum św. Anny, a po zdaniu egzaminu dojrzałości w r. 1857, przeszedł na wydział filozoficzny uniw. krak. Z końcem roku 1859 opuścił Żeleński Kraków i przeniósł się do Pragi czeskiej, gdzie odbywał dalsze studja. W grze na fortepjanie kształcił się u słynnego wirtuoza i zna-

komitego tłumacza dzieł klasycznych, zwłaszcza Beethovena i Mendelsohna, — Dreyschocka, zaś harmonji i kontrapunktu pod kierunkiem słynnego organisty i teoretyka Józefa Krejczego. Później zamienił fortepjan (po wyjeździe Dreyschocka z Pragi) na organy. W Pradze też odbywał dalsze studja na wydziale filozoficznym, a w listopadzie 1862 r. otrzymał dyplom doktora filozofji. W ciągu pobytu swego w Pradze odbywał wycieczki do Wiednia i Drezna. W końcu roku 1866 przeniósł się Żeleński do Paryża na dalsze studja. W konserwatorjum paryskiem uczęszczał na kursa kontrapunktu słynnego Rebera. W celu zapoznania się z systemem nauki w temże konserwatorjum, w r. 1868 zaczął pobierać lekcje kompozycji u znanego teoretyka, Bertolda Damcke. To trwało aż do roku 1870. Z wybuchem wojny francusko-pruskiej wyjechał Żeleński z Paryża i odtąd stale przebywa w kraju. Od roku 1871 do 1881 pracował w Warszawie jako profesor harmonji i kontrapunktu w konserwatorjum, a następnie jako dyrektor Towarz. muzycznego. Opuściwszy Warszawę w r. 1881, czynny jest stale jako profesor harmonji i kontrapunktu przy Towarzystwie Muzycznem w Krakowie, a od roku 1887 zostaje dyrektorem założonego konserwatorjum. Członkiem wydziału jest od roku 1881.



Dr Władysław Żeleński.

Klasa fortepjanu spoczywa w rękach wytrawnych pedagogów i liczy najliczniejszy zastęp uczniów. Przez szereg lat kierował nauką na wyższym kursie **Bolesław Domaniewski**, ceniony dla swoich wybitnych zasług pjanista, poczem opróżnione po jego wyjeździe z Krakowa stanowisko objął **Jerzy Lalewicz**, którego działalność pedagogiczna zyskała zasłużone i bezwzględne uznanie ogółu. Prof. Lalewicz, powołany do akademji muzycznej w Wiedniu, przyjeżdża co pewien czas do Krakowa dla odbycia lekcji z przywiązanymi do niego uczniami.

Lalewicz Jerzy urodził się d. 1 sierpnia 1876 r. w Petersburgu, studjował od r. 1894—1897 prawo na uniwersytecie petersburskim, uczęszczając jednocześnie (do r. 1900) do tamtejszego konserwatorjum, w którem kształcił się w grze fortepjanowej pod kierunkiem Jessipowej i w kompozycji pod kierunkiem Ljadowa i Rimskija-Korsakowa. W r. 1900 otrzymał nagrodę za grę na fortepjanie na urządzonym w Wiedniu wszechświatowym konkursie im. Rubinsteina. Od r. 1902—1905 był profesorem konserwatorjum w Odesie; w r. 1905 przeniósł się na takie samo stanowisko do Krakowa.

Lalewiczowi poświęciliśmy obszerniejsze studjum, drukowane w zeszycie 19 „Przeglądu“ z roku 1910.

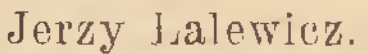
Obok prof. Lalewicza prowadzą klasę fortepjanu:

Jan Drozdowski, ur. 1857 r. w Krakowie. Studjując nauki w szkole realnej, kształcił się jednocześnie w muzyce początkowo u Ant. Płacheckiego, a następnie u Kazimierza Hofmana. Po rocznym pobycie w Wiedniu, osiadł na stałe w Krakowie, gdzie od roku 1889 jest profesorem klasy fortepjanu w konserwatorjum.

Publikacje: 1) „Uwagi nad mechanizmem gry na fortepjanie“ (Kraków); 2) „Ćwiczenia przygotowawcze na fortepjan“ (Krzyżanowski — Kraków); 3) „Zasady






Jerzy Lalewicz.

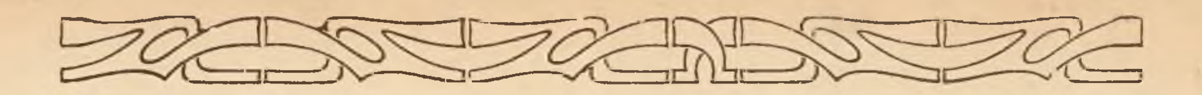
Jan Drozdowski.

muzyki“ (pod pseud. T. D. Jordana — Kraków, Krzyżan.); 4) „Systematyczna szkoła techniki fortepjanowej“ — w języku niemieckim i polskim pod pseud. T. D. Jordana (II wyd. Universal Ed. Wien); 5) „Szkoła na fortepjan na motywach polskich“ (Kraków, Friedlein); 6) „Historja muzyki“.

Wiktor Barabasz, ur. 30 sierpnia 1855 r. w Bochni w Galicji. Po ukończeniu studjów fortepjanowych u A. Płacheckiego i Kazimierza Hofmana, udał się do konserwatorjum wiedeńskiego, gdzie przez 2 lata studjował grę fortepjanową u profesora Dachsa, a teorję u Krenna.


Wiktor Barabasz.

Powróciwszy do Krakowa, stworzył za przykładem Wiednia chór akademicki, początkowo istniejący w Czytelni akademickiej. Rzecz dziwna — gremjum profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego nie chciało początkowo zezwolić na statut dla chóru, niewiadomo dla jakiej przyczyny. Dopiero wycieczka do Tyńca, w r. 1883 odbyta, zdecydowała legalne utworzenie się chóru, jednego z najartystyczniejszych zespołów w Galicji. Prof. Barabasz nie poprzestawał na zajęciu dyrygienta. W licznych wycieczkach chóru (pamiętny koncert w Warszawie 15 i 16 lutego 1903 roku, w Budapeszcie 26 i 27 marca 1908 r.) występował w charakterze pjanisty. W r. 1886, po ustąpieniu ś. p. Stanisława Niedzielskiego, powołano go na dyrektora Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Tu młody i czynny kierownik zabrał się gorąco do pracy i w ciągu krótkiego czasu wystawił takie dzieła, jak „Samson“ Händla, „Requiem“ Mozarta, „Walpurgja“ Mendelssohna, „Chrystus“ Bacha, „Sonety Krymskie“ Moniuszki, „Świtezianka“ Noskowskiego i w. in. Obecnie prowadzi prof. Barabasz średni kurs fortepjanowy.





Antoni Brandys.



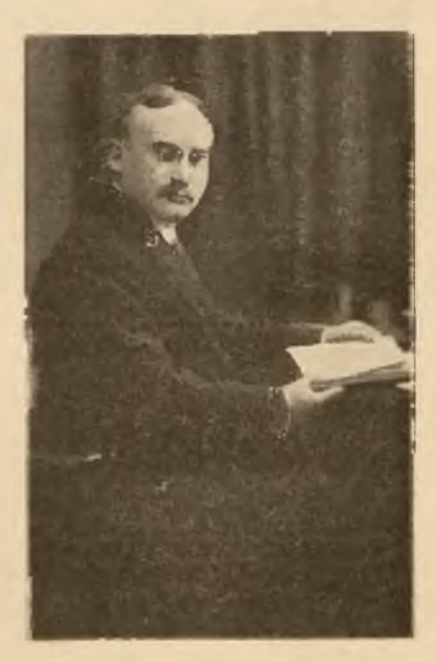
Jan Ebell.

Antoni Brandys, ur. w 1856 roku w Krakowie; obowiązki profesora gry fortepjanowej pełni od r. 1890.

Jan Ebell, ur. 1888 w Petersburgu, gdzie pobierał początkowe nauki, później u Józefa Hofmana w Paryżu i Berlinie (1905—1907) i u L. Godowskiego w Wiedniu (do r. 1911). W teorji kształcił się pod kierunkiem Rachmaninowa.

Stanisław Lipski, ur. w r. 1880 w Warszawie, pierwsze początki gry fortepjanowej odebrał w Krakowie, poczem w 12 roku życia wstąpił do konserwatorjum krakowskiego, które ukończył w r. 1900 pod kierunkiem dyr. dra Wł. Żeleńskiego. Studjując pod jego kierunkiem zarówno grę fortepjanową, jak i teorję (harmonję), zawdzięcza mu zarazem gruntowną znajomość klasyków: Bacha, Mozarta, Beethovena, Mendelssohna i Chopina. Po skończeniu konserwatorjum, udaje się w tym samym jeszcze roku do Berlina na dalsze studja, które kontynuuje przez 2 lata u dra H. Leichtentritta (harmonja i kontrapunkt) i u prof. dra Ernesta Jedliczki, oraz dra P. Lutzenki (fortepjan). Następne 2 lata spędza w Wiedniu u prof. Leszetyckiego i pani M. Brée (fortepjan), oraz u prof. Roberta Fuchsa (kontrapunkt etc.). W roku 1904 osiadł na stałe w Krakowie, a w 6 lat potem zaproszony został przez Wydział Tow. muzycznego na profesora do konserwatorjum.

Równocześnie od r. 1904 daje się Lipski poznać w roli kompozytora, drukując pierwsze swe pieśni op. 1 u Krzyżanowskiego w Krakowie, następnie w Berlinie, gdzie wychodzą pierwsze utwory fortepjan. op. 2, 4 Morceaux, 3 Pieśni op. 3, oraz op. 6 Kołysanka na skrzypce i fortepjan. Znana powszechnie spółka wydawnicza Piwarskiego i S-ki drukuje następne jego utwory fortepjanowe, jak op. 4, Impression d'automne, Impatience, Mazurek, które się prędko rozpowszechniły, op. 5 Polonez, op. 8—5 Morceaux, op. 9, 12 Pieśni (przyjęte ostatnio przez krytykę zagraniczną i krajową bardzo



Stanisław Lipski.



przychylnie) i op. 10 Improwizacja na skrzypce i fortepjan. Nadto wyszły u Krzyżanowskiego 3 pieśni op. 7 i bez opusu walc „Prince carneval“ na fortepjan. Kompozycje Lipskiego, oparte na zdrowych zasadach muzyki klasyczno - romantycznej, występują w szacie modnej harmoniki, a ponieważ są niewyszukane, zdobywają coraz więcej zwolenników.

Kazimierz Krzyształowicz, ur. 1880 r. w Krakowie, obecnie na studjach kompozytorskich w Berlinie.

Michał Świerzyński, urodz. w 1870 r. w Krakowie, pierwsze studja muzyczne odbył w krakowskiem konserwatorjum u dyr. W. Żeleńskiego, następnie w Warszawie i Pradze. W czasie uzupełniania studjów dał się poznać jako kompozytor licznych ilustracji muzycznych do sztuk teatralnych. W ciągu pierwszych lat twórczości Świerzyńskiego, powstaje sześćdziesiąt kilka ilustracji muzycznych. Największem uznaniem cieszą się: „Betleem“, „Wigilja św. Andrzeja“, „Ukraińcy“, „Śnieg“, „Śpiący rycerze“, „Jan Kochanowski“, „Stare miasto“ i wiele in. Zbiór pieśni, śpiewanych na koncertach i wieczorach muzycznych w Krakowie, Warszawie, Lwowie, Pradze, Wiedniu, Poznaniu, Dreźnie, wielu miastach Ameryki, dochodzi liczby 300, z tych drukowanych w Krakowie i Warszawie przeszło 100 pieśni.



Michał Świerzyński.

Od roku 1890 kieruje Świerzyński po kolei chórami akademickimi, Lutni krakowskiej i Sokoła; tworzy własne amatorskie zespoły chóralne żeńskie i męskie, pisząc dla nich kwartety a capella i z towarzyszeniem orkiestry. W czterech koncertach kompozytorskich w latach 1903, 1908, 1911 i 1912 Świerzyński daje poznać Symfonje: 3-cią i 4-tą, wyjątki z oper: „Ksenja“, „Zosia“ i opery buffo „Nocleg w Apeninach“. W r. 1906 powołany zostaje na kapelmistrza opery we Lwowie, w dwa lata później należy do założycieli i pierwszych profesorów Instytutu muzycznego w Krakowie, a w roku 1909 zostaje powołany do grona profesorskiego w krakowskiem konserwatorjum, w którem do obecnej chwili pracuje w klasach fortepjanu i harmonji. W r. 1912 z licznego zbioru utworów fortep. pedagogicznych Św. wydaje drukiem pierwszą serję, złożoną z 20 zeszytów, „Utworów fortepjanowych dla młodych pjanistów“. Utwory te, od najłatwiejszych do bardziej skomplikowanych i wymagających rozwiniętej techniki, zyskały zalecenie konserwatorjów w Krakowie i Wiedniu, jak również przychylne uznanie prasy. W ciągu 20-letniej pracy kompozytorskiej Świerzyński napisał cztery Symfonje, dwie suity ludowe, szereg utworów fortepjanowych, skrzypcowych i orkiestrowych, przytem 38 większych kantat, z których dwie zyskały pierwsze nagrody. Zbiór pieśni polskich (48) doczekał się dziewięciu wydań; drugi zbiór pieśni ludowych, jak również trzeci zbiór kolend doczekały się także kilku wydań. Obecnie pracuje Świerzyński dla Zarządu głównego Tow. Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie nad zbiorem dawnych pieśni ludowych i lokalnych w kraju, w celu uchronienia ich od zupełnej zagłady.

Równie liczny, jak do klasy fortepjanowej, jest napływ uczniów do klasy skrzypcowej, której poziom podniósł prof. **Karol Wierzuchowski** swą bogatą wiedzą i doświadczeniem.

Karol Wierzuchowski urodził się w r. 1870 w Krakowie. Pierwsze studja odbył w konserwatorjum krak. pod kierunkiem Wł. Żeleńskiego, następnie ukończył nauki w konserwatorjum w Wiedniu. Po kilkuletnim pobycie w Grazu i Hamburgu

(przy orkiestrze operowej jako pierwszy skrzypek i solista), został powołany na stanowisko nauczyciela gry skrzypcowej i altówki przy konserwatorjum krak., gdzie od r. 1899 przebywa.

W ostatnich czasach otworzono jeszcze 2 klasy gry skrzypcowej, powierzając naukę prof. Szwarcensteinowi i prof. Czaplińskiemu.



Karol Wierzuchowski.



Zygmunt Szwarcenstein.

Zygmunt Szwarcenstein urodził się w 1887 r., studja muzyczne odbył w Kamieńcu Podolskim u Tadeusza Hanickiego. Od r. 1907 koncertuje z powodzeniem w Rosji i Niemczech.

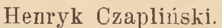
Henryk Czapliński urodził się we Włocławku (w Król. Pol.). Naukę gry na skrzypcach pobierał początkowo w Warszawie u J. Thornberga. Po ukończeniu gimnazjum poświęcił się fachowym studjom gry skrzypcowej i wyjechał najprzód do Belgji, gdzie kształcił się przez jeden rok u prof. Fassena. Stąd podążył do Lipska, kontynuując swe studja przez dwa lata u prof. Hansa Beckera, poczem udał się do Wiednia. Tutaj kształcił się przez jeden rok prywatnie u profesora Sevczika, a następnie przez dwa lata w szkole mistrzów akademji muzycznej, którą ukończył z najwyższem odznaczeniem. (Naukę kompozycji pobierał u dra Ryszarda Stöhra).

Nauką gry wiolonczelowej kieruje znany wirtuoz i pedagog **Karol Skarżyński**, ur. w Libawie 1875 r. Początkowo uczył się gry na skrzypcach i na flecie, później oddał się z zapałem wiolonczeli. Po ukończeniu gimnazjum w Wilnie, uczęszcza do konserwatorjum warszawskiego, które kończy jako laureat r. 1899. Dalsze studja odbył w konserwatorjum lipskiem pod kierunkiem Juljusza Klengla. W r. 1909 rozpoczął karjerę koncertową, zdobywając zarówno u publiczności, jak i w prasie powszechne uznanie. Jako niezmiernie wytrawny pedagog, poszczycić się może prof. Skarżyński zastępem uzdolnionych uczniów, z których niektórzy zajmują obecnie nawet i zagranicą odpowiedzialne stanowiska.

Nauka śpiewu, przez szereg lat przechodząca z rąk do rąk (Bandrowski, Horbowski), zyskała obecnie w osobie prof. **Adama Ludwiga** wytrawną siłę pedagogiczną,







Henryk Czapliński.

Karol Skarżyński.

zdolną pchnąć tę najważniejszą gałąź muzyki na racjonalne tory; może za jego sprawą spełni się nasz upragniony ideał: stworzenie stałej sceny operowej w Krakowie; do spełnienia tego zadania nikt nie jest bardziej powołany.

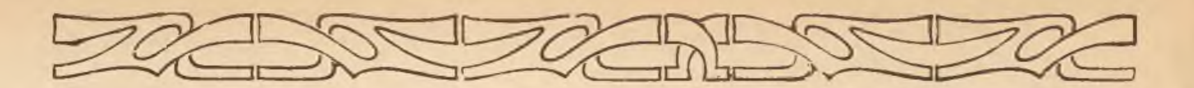
Adam Ludwig urodził się w roku 1875 w Tarnopolu (wschodnia Galicja), do szkół uczęszczał w Stanisławowie i Lwowie, gdzie ukończył gimnazjum. Jako słu-



Adam Ludwig.



Walenty Dec.



chacz prawa wyjechał do Drezna, gdzie w *szkole Souvestrów* odbył gruntowne studja śpiewackie. Po pierwszym koncercie w Warszawie pod dyr. Noskowskiego i debiucie we Lwowie w starym skarbkowskim teatrze, otrzymał engagement Pawlikowskiego. Po 2 latach pobytu w operze lwowskiej, gdzie jako barytonista kreował Wołodjowskiego Skirmuntta, wydaje broszurę „*W obronie bytu polskiej opery*“ i na 3 lata porzuca scenę. W tym czasie poświęca się zupełnie pracy społecznej, następnie wraca na scenę lwowską za dyr. Hellera. Hans Mattys w „Żydzie polskim“, Jan Friedhofen w „Ewangelimanie“ i cały szereg postaci wagnerowskich (Wolfram, Telramund, Alberyk) to były jego popisowe role, które odtwarzał pracując wspólnie i pod moralnym kierunkiem Bandrowskiego. Następuje potem sezon w operze poznańskiej, gdzie na stanowisku reżysera wystawił Moniuszki „Straszny dwór“, operę, która doczekała się w jednym sezonie trzydziestu kilku przedstawień. Potem występuje w operze warszawskiej i wreszcie obejmuje posadę nauczyciela śpiewu solowego w konserwatorjum krakowskiem.

Nauka gry organowej i teorji muzyki znajduje się w rękach prof. Deca.

Walenty Dec naukę gry organowej odbył u Wincentego Rychlinga, ówczesnego nauczyciela muzyki przy krak. Tow. muzycznem; następnie naukę harmonji i kontrapunktu u Władysława Żeleńskiego. W r. 1888 mianowany został profesorem konserwatorjum dla gry organowej i teorji muzyki. Z prac kompozytorskich, obejmujących cztery msze, wiele pieśni religijnych i preludjów organowych, wyszły z druku: *Msza jubileuszowa* na tematach pieśni polskich religijnych i *Kolendy* na cztery głosy męskie a capella.

Nauką śpiewu zbiorowego i harmonji kieruje zaszczytnie znany kompozytor i dyrygient chóru akademickiego Bol. Wallek-Walewski.

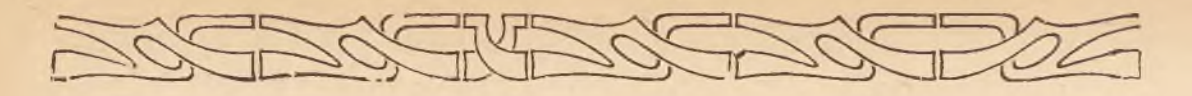


Bolesław Wallek-Walewski.



Dr Józef W. Reiss.

Bolesław Wallek-Walewski ur. się w 1885 r. we Lwowie. Tamże uczęszczał do szkół i pobierał pierwsze lekcje muzyki w konserwatorjum pod kierunkiem Sołtysa (fortepjan) i Niewiadomskiego (harmonja). Ostatnie dwie klasy gimnazjum i uniwersytet (filozofję) ukończył w Krakowie, gdzie znów kontynuował naukę muzyki u Żeleńskiego, Szopskiego i Barabasza. Kompozycję i instrumentację studjował u Riemanna w Lipsku, gdzie też słuchał wykładów historji muzyki na uniwersytecie. Od 10 lat jest dyrygientem chóru akademickiego w Krakowie, a od 3 lat nauczyciem harmonji oraz śpiewu zbiorowego w konserwatorjum. Kompozycje wykonane publicz-



nie: Poematy symfoniczne: „Paweł i Gaweł“, „Suita liryczna“, „Zygmunt August i Barbara“, „Walc fantastyczny“ — pozatem Pieśni na 1 głos i utwory chóralne (ostatni pod tyt.: „Bajka o myszce“, nagrodzona na konkursie chóru akademickiego we Lwowie 1912 r.).

W końcu historję muzyki, estetykę i naukę o formach muzycznych wykłada prof. **dr Józef Wład. Reiss**. (Jego sylwetkę bjograficzną zamieściliśmy w zeszycie 5 „Przeglądu Muz.“ b. r.).

* * *

Warunki pracy i obowiązki nauczycielskie nie są zbyt przyjazne i łatwe, — a jednak rezultat tej cichej i świadomej swych celów pracy nie uszedł uwagi społeczeństwa. Z łona krakowskiego konserwatorjum wyszło wielu pracowników, zajmujących dzisiaj ważne placówki na polu muzycznem (że wymienimy tylko Henryka Opieńskiego, Zygmunta Stojowskiego). Jubileusz konserwatorjum jest właśnie jubileuszem tej skromnej, lecz owocnej pracy.

Towarzystwo muzyczne uczciło 25-lecie konserwatorjum uroczystym popisem uczniów i zaprosiło następującą odezwą do udziału w obchodzie jubileuszowym.

„Dwadzieścia pięć lat temu — w dniu 1 lutego 1888 r. przekształciło Towarzystwo muzyczne w Krakowie istniejącą przy niem szkołę muzyczną na „Konserwatorjum Towarzystwa Muzycznego“, które obchodzi w ten sposób w roku bieżącym *dwudziestopięciolecie swego istnienia.*

Trud i ofiary na nie wyłożone nie poszły na marne. Skromna pierwotnie szkoła muzyczna, licząca niespełna 100 uczniów, rozwinęła się z biegiem lat w poważną uczelnię, skupiającą *blisko 500 uczniów*, kształconych przez kilkudziesięciu wytrawnych nauczycieli. W ciągu tych 25 lat pobierało w konserwatorjum nauki kilka tysięcy uczniów, a z nich przeszło tysiąc bezpłatnie. Z ich grona wyrósł liczny zastęp pedagogów muzycznych, dbających w dalszym ciągu o podniesienie poziomu muzycznej oświaty. Liczne szkolne wieczory kameralne i popisy wpajały w uczniów poszanowanie dla stylu muzycznego, zamiłowanie do muzyki kameralnej, uświadamiając im zarazem konieczność oparcia istotnej kultury muzycznej o gruntowną naukę i ścisłą wiedzę.

Tym ciągłym wysiłkiem zdołano przełamać obojętność, rozwiano wiele uprzedzeń i błędnych poglądów, podniesiono niewątpliwie stopień zamiłowania do muzyki i jej zrozumienia, budząc zwolna coraz większe zaufanie do konserwatorjum.

Dziś wre w niem życie, gorączkowa praca, zbudził się zapał wśród uczniów i zabiegliwe starania wśród grona nauczycielskiego o postawienie nauk w konserwatorjum na coraz wyższym poziomie artystycznych wymagań.

Zwłaszcza w ostatnich latach odczuwać się daje żywiołowy pęd ku dalszemu rozwojowi konserwatorjum.

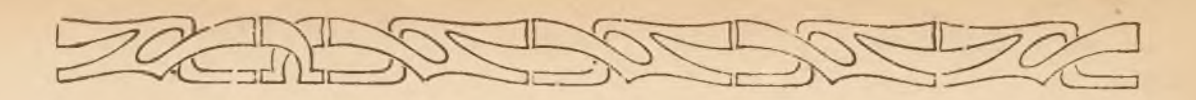
To też dziś jedyną troską zarządu Towarzystwa muzycznego jest rozbudzenie wśród społeczeństwa większej ofiarności na cele oświaty muzycznej — ofiarności, wspartej o przeświadczenie, że oświata muzyczna nie jest zbytkiem, lecz jednem z ogniw w wielkim łańcuchu kultury narodowej, że rozwój jej musi tworzyć się organicznie. Genjuszów muzycznych rodzi tylko naród, odczuwający ich potrzebę, a warunkiem tego odczucia jest oświata muzyczna...“

Zarząd Towarz. muzycznego pragnął uczcić szerszym, uroczystszym obchodem dwudziestopięciolecie istnienia konserwatorjum.

Groza politycznego położenia i finansowe przesilenie odwiodły jednak zarząd od tego zamiaru, wobec czego ograniczono się jedynie do publicznego przedstawienia rezultatów nauki — na uroczystym wieczorze koncertowym uczniów konserwatorjum, który odbył się dnia 2 marca b. r. w sali Starego Teatru.

O koncercie tym pisał sprawozdawca „Nowej Reformy“:

„Cechy niezmiernie sumiennego opracowania miał wieczór jubileuszowy, w którym wzięli udział wyłącznie tylko uczniowie konserwatorjum. Rezultat „popisu“ wróży jak najpomyślniej o poziomie naszej kultury pedagogiczno-muzycznej. Inauguracją wieczoru była suita Bacha, odegrana przez orkiestrę smyczkową pod kierunkiem prof. Wierzuchowskiego, który złożył jeszcze jeden dowód swoich wysokich zalet



wychowawczych: słuchając zamykającej suitę fugi, przekonać się można było, jaka suma wytężającej pracy zmieściła się w tem wykonaniu jasnem i szlachetnem, a zarazem jaką misję spełnić może pedagog, zdolny własnym zapałem rozniecić płomienie zapału w duszach swych uczniów.

O pracy profesora Wierzuchowskiego zaświadczył prócz tego jak najchlubniej uczeń jego. p. Adolf Pinkusfeld, który odegrał Wieniawskiego koncert d-moll (cz. II i III) z towarzyszeniem orkiestry: zdolności wybitne, muzykalność, ładny ton, prawa ręka nadzwyczaj rozwinięta uczynią niewątpliwie z tego młodego skrzypka siłę bardzo poważną.

Liczebną przewagę miały w „wieczorze" utwory fortepjanowe, jako zewnętrzny wyraz dominującej roli, którą zajmuje fortepjan w naszej pedagogji muzycznej. — P. Kazimiera Drozdowska, reprezentująca klasę prof. Ebell'a, wykonaniem trudnych pod każdym względem ballad Brahmsa op. 10 dowiodła nietylko technicznego opanowania instrumentu, ale przedewszystkiem subtelnej inteligiencji muzycznej. Uczennica dyr. Żeleńskiego, p. Eugenja Loeglerówna, odegrała z orkiestrą koncert Schumanna a-moll, a odegrała go tak, że miarę „popisu" należało zmienić na miarę, którą ocenia się dojrzałą i pełną entuzjazmu grę. Te same znamiona miała interpretacja koncertu lisztowskiego Es-dur, wykonanego przez p. Zofję Zopothową z całym, właściwym temu dziełu polotem: p. Zopothowa staje w rzędzie nader poważnych pjanistek naszego miasta. — Orkiestra 100 p. p. bierze wybitny udział w ogólnym sukcesie.

Muzykę kameralną reprezentowała wiolonczelowa sonata Rubinsteina, wykonana przez p. J. Schoenguta i p. Raczyńskiego: stylowe ujęcie charakteru dzieła, zestrój wzajemny, nuanse frazowania i dynamiki nadały grze koncertantów cechy wielce artystyczne. Szkoda jedynie, że tej mało interesnjącej sonaty nie zastąpiono np. przepiękną sonatą Różyckiego.

Należałoby w końcu zrozumieć, że zamiast „przeżytków" mają „współcześni" w pierwszej linji prawo do głosu. Z przykrością zauważyć muszę, że prócz Wieniawskiego nie znalazło się w programie żadne inne polskie nazwisko.

W części wokalnej wystąpił p. Ignacy Mann, jako wykonawca „Opowiadania Lohengrina": głos o niezmiernie szlachetnem brzmieniu, umiejętne władanie nim, rozległość skali — rokują p. Mannowi niepospolitą przyszłość śpiewacką. Praca prof. Ludwiga wydała zdumiewający plon. Dalszem stwierdzeniem tego był tercet z V aktu „Fausta" na tle orkiestry i chóru: p. Marja Zarankówna, jako wykonawczyni partji Małgorzaty, zdobyła sobie szczere nznanie; czystość intonacyjna i liryzm jej pięknego głosu zestrajał się w harmonijną całość z resztą zespołu, w którym p. Kazimierz Kominkowski (rola Fausta) i były uczeń profesora Ludwiga, p. Skawiński ze Lwowa (Mefisto), stanęli w najkorzystniejszem świetle.

Do podniesienia nastroju jubileuszowego przyczyniła się piękna przemowa dyrektora W. Żeleńskiego."

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

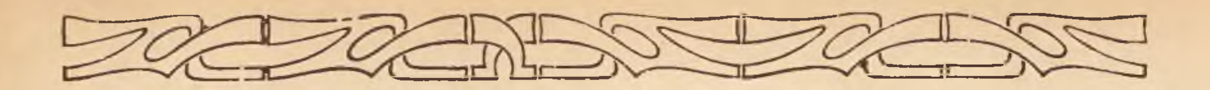
Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekladu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy.)

Wykonanie dawnych śpiewów możemy sobie przedstawić mniej więcej w następujący sposób: poeta wygłaszał swój utwór w porywie natchnienia, przelewając jego *pełną* treść uczuciową w dźwięki, które wypływały z tego samego źródła, co jego słowa i które dyktowała mu chwila natchnienia. Nie był to śpiew dowolny, lecz wyrosły z wewnętrznej konieczności, pod wpływem tego samego popędu twórczego,



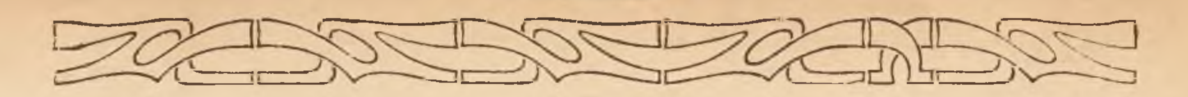
który kształtował jego słowa. Ton właściwy organowi mowy możnaby uważać za średnicę śpiewu (dominanta, Svarita); od niego wznosił się lub opadał śpiew, do niego zwracał przy większym spokoju lub w momentach obojętności; on stanowił jakby środkową linję wznoszących się i opadających fal dźwiękowych. Trudno przypuścić, by można było przytem rozróżnić jasno i świadomie pewne interwale, jak w naszym śpiewie. Przeciwko temu przemawiają sumaryczne znaki nutowe, którym obca jest potrzeba ścisłego rozgraniczenia poszczególnych tonów; przeciwko temu niedostateczna znajomość harmonji, która dopiero obudziła w zupełności poczucie stosuuków dźwiękowych; przeciwko temu wkońcu bezpośrednie zrodzenie się dźwięku wraz ze słowem, przyczem słowo zostało czemś esencjonalnem i nie mogło dopuścić do owej samodzielności pierwiastków dźwiękowych, którą oznaczamy zapomocą tonów, jasno określonych pod względem harmonicznym. Natomiast w decydujących miejscach, w których skupiał się cały wyraz uczuciowy wiersza albo zdania, występowała odpowiednia, typowa fraza melodyjna w sposób, dający się muzykalnie określić i przedstawić zapomocą nut. Tutaj wyłaniała się muzyka w poczuciu swej przeważającej mocy, zrzucając z siebie zwolna krępujące więzy mowy.

Im bardziej mowa, posiadająca swoje gotowe formuły pojęciowe i swoje wykształcone konstrukcje, mogła w powszedniem użyciu obejść się bez produktywnych pierwiastków uczuciowych, tem więcej musiały te pierwiastki skoncentrować się w tych objawach duszy narodowej, które były wyrazem jej spotęgowanego życia uczuciowego. W Grecji miało to miejsce w dytyrambicznych i fallijskich śpiewach choralnych, z których rozwinęła się tragedja i komedja. A ponieważ śpiewy te łączyły się z tańcami, nadawało im to wybitny akcent rytmiczny. Także i liryczna muzyka grecka wiązała się ze słowem i dlatego nie można przyjąć, by grecy posiadali pierwotnie już samodzielne melodje, które przenoszono na rozmaite teksty. Sprzeciwiałoby się to zbytnio istocie greckiej metryki i rytmiki i wyobrażeniom, jakie możemy sobie wytworzyć na podstawie wszystkich relacji o muzyce greckiej. Wszelako mogły wysunąć się na czoło pewne melodyjne zwroty, które rozróżniano zapomocą pewnych określeń i które, będąc powszechnie znane i zrozumiałe, wyjaśniają nam fakt, że poeci tragiczni mogli bez wielkiego wysiłku wyuczyć swoich chórzystów tych melodji. Jednak takiej powszechnie obowiązującej melodji nie można stworzyć sztucznie, drogą zewnętrznego przymusu: można to tylko osiągnąć, gdy melodja zgadza się z ogólnym sposobem odczucia, jaki występuje w wyrazie mowy. Muzykę starohelleńskiej tragedji uważać należy za podniosłą mowę, doprowadzoną do większej wyrazistości pod względem dźwiękowym i rytmicznym. Jest to niezawodnie rzeczą zastanawiającą, że w greckich tragedjach obok imienia poety wymienione jest imię chorega lub archonta, za którego odbyły się agony poetyckie, lub imię wybitnego aktora, a nawet zachowało się imię malarza dekoracji, zajętego w tragedji Aischylosa, natomiast nie wspomina się nigdy o muzyku[1]). Również i słowa Plutarcha: „Gdyby kto chciał powiedzieć, że Aischylos i Frynichos nie używali chromatyki, gdyż na niej się nie znali, czyżby nie dowodził czegoś niedorzecznego?“ — dowodzą, że poeci wskazywali, jakich melodji należało użyć w ich tragedjach: oczywista, że nie można przytem myślić o kompozytorze operowym w naszem znaczeniu. Muzyka była jeszcze własnością poety; nie wyznaczono jej jeszcze osobnego stanowiska: wartość i znaczenie jej tkwiły w artystycznej wartości poezji: dobry poeta był tem samem i dobrym muzykiem. Czyż można więc przytem myśleć o innej muzyce, jak tylko o takiej, która wyrastała z mowy i była jej właściwa? Muzyka była uszlachetnioną mową, o ktorej Arystoteles powiada, że jest to mowa, której melodja opiera się na harmonji i rytmice.

Ów związek starogreckiej muzyki z mową tłumaczy nam zarówno jej wysubtelnioną rytmikę, jak i melodykę, uwzględniającą najmniejsze interwale dźwiękowe. Nie jej postępowości, lecz jej niesamodzielności przypisać należy, że nie doprowadziła do większej prostoty melodyjnych i rytmicznych zasad. Muzyka musiała się dostosowywać do najsubtelnieszych zwrotów mowy, zależnych niejednokrotnie od przypadkowych i czysto zewnętrznych warunków. Nawet i w retoryce odgrywała ona

---

[1]) Ambros: Geschichte der Musik I, 293, 294.



wybitną rolę: Pieśni Terpandra, zapomocą których uśmierzył on wewnętrzne walki w Sparcie, były — jak Ambros głęboko zauważył — właściwie mowami, wygłoszonemi do narodu w poetyckiej i muzycznej formie. Solon deklamował elegję, którą zagrzewał ateńczyków do odzyskania Eginy[1]), w formie śpiewu. Rezultaty badań pozostawały więc po większej części bezproduktywne, właściwości dźwięku były sparaliżowane, póki dźwięk nie mógł się wyzwol ć z pod krępujących go więzów słowa. Jest to zatem daremny trud, jeśli się chce wytworzyć jasny obraz muzyki greckiej na podstawie tego, co donoszą greccy pisarze, podobnie jak błędną jest rzeczą, gdy się szuka zabytków muzyki średniowiecznej w bibljotekach klasztornych owego czasu.

Można przyjąć za pewnik fakt, że grecy nie posiadali harmonji w naszem dzisiejszem znaczeniu. Starano się to, jako rzecz zastanawiającą w tak wykształconej muzyce, jak grecka, wytłumaczyć w rozmaity sposób. Najbardziej rozpowszechniony jest pogląd, że rozwojowi harmonji stała na przeszkodzie dysonująca tercja pitagorejska. Jest to jednak niedostateczny powód do wyjaśnienia. Jeśli się weźmie na uwagę ścisły związek greckiej muzyki z mową, wówczas nie trzeba będzie szukać zewnętrznej przyczyny dla wyjaśnienia tego zjawiska. Muzyka, połączona nierozerwalnie z tekstem, tworzyła jego istotną część, której przez długi czas nie można było sobie bez niego pomyśleć. Różne melodje, stworzone do tego samego tekstu, musiały uchodzić za coś dziwacznego, podobnie jak pierwotnie jedna i ta sama melodja do kilku różnych tekstów. Jak nie można zezwolić na to, by kilka osób równocześnie co innego mówiło, tak za niedorzeczną rzecz uchodziło, by równocześnie śpiewano różne melodje. Musianoby bowiem poświęcić przytem albo melodję jako środek wyrazu, albo melodyjną właściwość mowy: a to było właśnie wówczas niemożliwą rzeczą. Trzeba było długiego separacyjnego procesu, znajdującego poparcie w szczególnych sprzyjających warunkach, by w końcu do tego doszło.

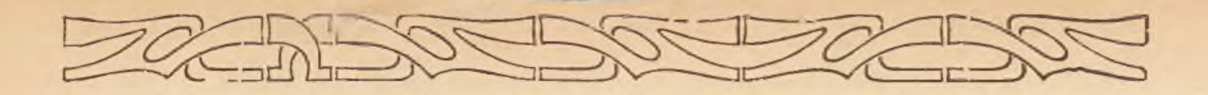
Im bardziej w nieustannem rozgałęzianiu się rozdzielały się od siebie ludzkie zdolności, pierwotnie wyrosłe z jednego zalążka, i dochodziły do samodzielności, im bardziej pierwiastki, zawarte w mowie, uświadamiały sobie różnice, których pierwotnie nie przeczuwały, tem głębszą stawała się przepaść, wykopana pomiędzy mową a muzyką, tem odrębniejszą i samodzielniejszą stawała się droga, którą potoczył się dalszy ich rozwój. Wynalazek instrumentów celem towarzyszenia i intensywniejszego naśladownictwa zatartej melodji mowy ukazuje nam muzykę pozbawioną wprawdzie organicznej łączności z mową, lecz zawsze jeszcze w ścisłem i miłosnem objęciu z nią.

Grecy znali również jeden rodzaj muzyki instrumentalnej: należy ją sobie najlepiej wyobrazić jako szczątek czy esencję melodji wokalnej, a raczej melodji mowy. Śpiew ma wobec muzyki instrumentalnej potężną przewagę. Walka dwuch kierunków, reprezentowanych przez śpiew i muzykę instrumentalną, wyraża się w podaniach o współzawodnictwie między kitaristami (jako przedstawicielami śpiewu, opartego o akompanjament liry) i auletami (jako przedstawicielami muzyki instrumentalnej). Rzecz znamienna, że pierwsi odnoszą zwycięstwo: przykładem walka Apollina-kitarody z fletnistami, Marsjaszem i Midasem. Surowi filozofowie uważali jeszcze za czasów Platona muzykę instrumentalną za coś pogardliwego. Według Arystotelesa gra na fletni jest czemś nieetycznem, gdyż działa orgjastycznie. Autistenes napiętnował Ismenjasa mianem złego człowieka, gdyż w przeciwnym razie nie mógłby był być tak gorliwym fletnistą. W Plutarcha „Uczcie siedmiu mędrców“ zapytuje Ardatos Anacharzisa, czy są u scytów fletnistki? Ten odpowiada natychmiast: „Niema, podobnie jak niema winnic“. A gdy Adartos dalej pyta: „Lecz scytowie mają przecież bóstwa“; wówczas Anacharzis odpowiada: „Oczywista, i to takie bóstwa, które rozumieją ludzką mowę, a nie jak u greków, którzy uważają się za lepszych mówców, aniżeli scytowie, a jednak wierzą, że bogowie słuchają chętniej głosu fletni lub rogu.“ Możnaby jeszcze wiele przykładów przytoczyć na dowód, że muzyka grecka nie była podatna do wyzwolenia się z pod zależności słowa i do samodzielnego rozwoju.

(C. d. n.)

---

[1]) W oryginale jest: *do odzyskania Sparty*, co jest oczywistą omyłką. *(Przyp. tłum.)*



KONCERTY.

I. Koncerty w sali Filharmonji.

= **Poranek muzyczny**, dany w dniu 31/III, poświęcony był wyłącznie twórczości Paderewskiego. Wykonano więc pod dyr. p. Józefa Ozimińskiego cały szereg utworów w przekładzie na orkiestrę: Melodję, Fantazję z opery „Manru“, Album Tatrzańskie (instrumentacja H. Opieńskiego) i t. d. Nadto w wykwintnej interpretacji p. Comte-Wilgockiej usłyszeliśmy kilka pieśni: „Dudziarz“, „Tylem wytrwał“, „Gdybym się zmienił“, „Polały się łzy“, z których ta ostatnia wyróżniła się subtelnym, poetycznym wyrazem. Publiczność, zebrana w nadzwyczaj licznym komplecie (wszystkie miejsca były zajęte), przyjmowała utalentowaną pieśniarkę bardzo serdecznie. Na fortepjanie towarzyszyła umiejętnie p. Helena Ostrzyńska.

= **Dziewiąta symfonja Beethovena** (4/IV). Ponieważ nieśmiertelne arcydzieło Beethovena było już w tegorocznym sezonie powtarzane kilka razy, nie będziemy poruszać szczegółów, zaznaczając ogólnikowo, że wszystkim wykonawcom należą się słowa uznania i podziękowania za podjęte trudy. Więc przedewszystkiem utalentowanemu naszemu dyrygientowi, Zdzisławowi Birnbaumowi, który kieruje artystycznie ogromnym zespołem, solistom-śpiewakom (pp. Birnbaumowa, Comte-Wilgocka, Ruk i Leone), chórom i orkiestrze.

Notujemy również z prawdziwą przyjemnością tłumne zapełnienie sali i że słuchano wzniosłej, wspaniałej muzyki genjalnego kompozytora w poważnej ciszy i skupieniu. Dowodzi to, że poziom upodobań artystycznych naszej publiczności wzrasta stale, czego wyrazem wzmożona frekwencja koncertów o poważnym programie. Obowiązkiem więc naszej instytucji muzycznej iść dalej wytrwale w tym właśnie kierunku, którego pomyślne rezultaty, dziś już widoczne, zawdzięczamy w znacznej mierze jej kulturalnej, systematycznej pracy artystycznej.

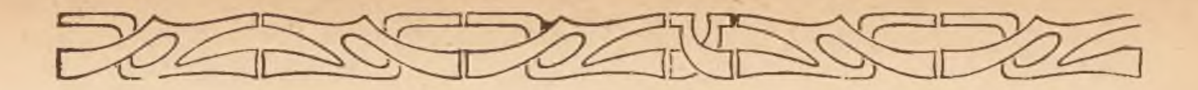
= **Koncert Smirnowa**. Słynny tenor, Dymitr Smirnow, wystąpił z koncertem własnym w sali Filharmonji. Wyliczanie utworów, wykonanych przez znakomitego śpiewaka, zajęłoby zbyt wiele miejsca, gdyż poza programem, składającym się z całego szeregu wyjątków z oper Puccini'ego (arja Cavaradossi'ego z „Toski“, arja Rudolfa z „Cyganerji“), Bizeta (arja z „Poławiaczy pereł“) i t. d., usłyszeliśmy przynajmniej trzy razy więcej nadprogramowych dodatków, jako podziękę za oklaski rozentuzjazmowanej publiczności.

W istocie, zalety artystyczne p. Smirnowa posiadają wartość pierwszorzędną. Wspaniały, metaliczny głos porywa potęgą brzmienia, zaś doskonała szkoła umożliwia śpiewakowi pokonywanie wielkich trudności technicznych bez żadnego wysiłku. Podnieść między innemi należy prześliczne piano i pianissimo (np. w ładnej arji z „Poławiaczy pereł“ Bizeta). Również traktowanie interpretowanych utworów pod względem muzycznym zasługuje na wielkie uznanie, co podkreślić należy jako zaletę wagi pierwszorzędnej. — Nadto w koncercie wzięły udział: p. Murina, śpiewaczka, nie wyróżniająca się jakiemiś wybitniejszemi kwalifikacjami, oraz p. Lotarja Bologna, członkini orkiestry operowej, która odegrała umiejętnie kilka utworów na arfie.

Towarzyszył na fortepjanie znany akompanjator petersburski, p. Dułow, posiadający wybitny talent w tym kierunku.

= **Koncert Marji Wieniawskiej.** P. Marja Wieniawska, znana dobrze z występów na naszej scenie operowej, dała koncert własny w Filharmonji. Program artystki składał się z trzech arji Bacha, Saint-Saënsa i Rimskija-Korsakowa (z tow. orkiestry), oraz z szeregu drobnych piosenek (Scarlatti, Cui, Czajkowski, Wieniawski i t. d.), odśpiewanych z towarzyszeniem fortepjanu.

O warunkach artystycznych utalentowanej śpiewaczki zbyteczne pisać szczegółowo, gdyż mieliśmy już możność zapoznać się z niemi niejednokrotnie, wystarczy więc zanotować powodzenie, jakiem cieszyła się wybitna pieśniarka, zwłaszcza w drugiej części koncertu. Istotnie, drobne, stylowe utwory wokalne w iterpretacji p. Wieniawskiej ujmują subtelnem traktowaniem i dźwięcznym wyrazem. Towarzyszył na fortepjanie prof. Ludwik Urstein, którego przepyszny akompanjament podniósł całość artystyczną. Z dzieł orkiestrowych usłyszeliśmy symfonję Haydna i bardzo ładny poemat symf. Smetany („Veltawa“), doskonale wykonane pod wytrawną dyrekcją Z. Birnbauma.



= **Wieczór nastrojowy** (8/IV) rozpoczął się nowym utworem orkiestrowym — „Pieśnią o Tatrach“ p. A. Sucheni'ego. Kompozycja ta przypuszczać każe, że mamy do czynienia z autorem, zaczynającym dopiero pracować na niwie muzycznej, nie można więc z jednego tylko utworu sądzić ostatecznie o kwalifikacjach artystycznych młodego kompozytora, tembardziej, że wrażenie, jakie sprawia „Pieśń o Tatrach“, nie jest jednolite. Nie zadowala np. materjał tematyczny, jako nie wyróżniający się wybitniejszemi zaletami, również nuży nieco dość jednostajny, pozbawiony żywych kontrastów nastrój, natomiast ładne harmonje, utrzymane w granicach dobrego smaku, i instrumentacja, dość barwna i ładnie brzmiąca, świadczą korzystnie o uzdolnieniu i umiejętności autora.

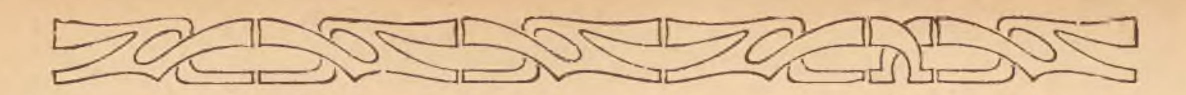
Jako solista, wystąpił Józef Oziminski, który wykonał piękny nokturn Ludomira Różyckiego i romans Karola Szymanowskiego, plus naddatki. — Orkiestrę prowadził z zapałem Zdzisław Birnbaum, zaś do utworów solowych towarzyszył na fortepjanie prof. Ludwik Urstein, mający, zwłaszcza w romansie Szymanowskiego, bardzo trudne i odpowiedzialne zadanie, z którego jednak wywiązał się z wielkiem powodzeniem, dzięki swym wybitnym zaletom artystycznym. *A. Zabłocki.*

= **XII-ty Wielki Abonamentowy koncert symfoniczny z udziałem mistrza Paderewskiego.** Po dłuższej przerwie wystąpił na estradzie Filharmonji Ignacy Paderewski, jeden z synów Polski, który, dzięki swemu genjuszowi, otoczony jest aureolą niegasnącej sławy, wirtuoz, o którym pisząc, należałoby przytoczyć cały szereg superlatywów, na jakie zasługuje jego gra uduchowiona, stojąca na szczycie sztuki wirtuozowskiej. Składają się na nią czynniki pierwszorzędnej wagi: jest w tej grze obecność duszy artysty, jest szczerość, jest natchnienie; obrazy zrodzone w duszy twórcy oddawane są z całą dokładnością, z całym przejęciem się ideą kompozytora, są pełne życia i wyrazu. Tak odtworzonego naprz. koncertu f-moll Chopina nie słyszeliśmy w interpretacji nawet najpierwszorzędniejszych pjanistów.

Program koncertu zawierał dwie nowości: dwa dzieła, nagrodzone na konkursie Filharmonji warszawskiej: symfonję Władysława Żeleńskiego i poemat symfoniczny „Zygmunt August i Barbara“ Henryka Opieńskiego. Pierwsze z tych dzieł, opiewające dzieje „królowej Wandy“, było już wykonane w Krakowie i spotkało się z przychylną opinją krytyki. W rzeczy samej, w nowej kompozycji Żeleńskiego nie brak momentów większej wartości, które przebijają się najwyraźniej w scherzu „Sobótka i pieśń ludowa“, oraz w części „Marzenie nad Wisłą“.

Z prawdziwą rozkoszą wysłuchaliśmy drugiej nowości: poematu symf. Henryka Opieńskiego. Jest to, krótko mówiąc, prawdziwa i najdroższa perła w twórczości Opieńskiego, a zarazem nadzwyczaj cenny nabytek dla polskiej literatury orkiestrowej. Programowość dzieła Opieńskiego—według słów autora—polega na możliwości podłożenia pod czysto muzyczno-architektoniczną budowę tego utworu pewnej kanwy literackiej, streszczającej w sobie dzieje miłości, która przechodzi fazy upojenia, szczęścia, zwycięskiej walki z tymi, którzy temu szczęściu przeszkodzić chcieli, a rozwiązuje się w tragicznych akcentach rozpaczy nad stratą ukochanej. Ta kanwa literacka ma znaczenie tak ogólne, że niekoniecznie mogłaby być związana z historycznemi postaciami ostatniego Jagiellona i Barbary Radziwiłłówny; dla słuchacza też, któremu obcą będzie poezja tego królewskiego romansu, przemawiającego do naszej fantazji w sposób zupełnie odrębny, a łączący się przytem ze wspomnieniami arcydzieł Matejki i Simmlera, — może cała historyczna strona tak tytułu, jak i treści literackiej, strona, wychodząca poza ramy muzycznej kompozycji, nie egzystować zupełnie. Tytuł „August i Barbara“ jest właściwie tylko objaśnieniem kompozytora, że smutne dzieje królewskiej miłości były ideowym bodźcem do stworzenia tej właśnie koncepcji muzycznej.

Rozpatrując poemat symf. Opieńskiego ze stanowiska czysto muzycznego, należy przedewszystkiem podkreślić niezwykłą logikę w konstrukcji dzieła i staranne unikanie wszystkiego, co możnaby nazwać banalnem, lub coby miało na sobie cechy zwykłego konwencjonalizmu lub zwykłej roboty. Kompozytor starannie unikał wszelkiego filozofowania i przeładowania, trzymając się tej zasady, że chcąc stworzyć dzieło interesujące, o trwałej wartości, nie potrzeba do tego całego arsenału środków technicznych, wystarczy... natchnienie, a to właśnie w poemacie Opieńskiego przebija się najwidoczniej. „Zygmunta Augusta i Barbary“ winszujemy Opieńskiemu serdecznie!



II. Koncerty w sali Hermana i Grossmana.

= **Koncert Michała Zadory.** Wybitny pjanista, p. Michał Zadora, który dał się poznać zaszczytnie na wieczorze Beethovenowskim w Filharmonji, wystąpił z koncertem własnym w sali Hermana i Grossmana. Tym razem program zawierał dzieła Bacha (w świetnej transkrypcji koncertanta), Beethovena (sonata as-dur i tańce szkockie), szereg etiud Chopina, oraz utwory Liszta z efektowną szóstą rapsodją na końcu. — Ponieważ po pierwszym koncercie pisaliśmy nieco obszerniej o kwalifikacjach artystycznych p. Zadory, któremu przyznać należy niepospolity talent, wystarczy zaznaczyć obecnie, że recital utrwalił jeszcze bardziej uznanie, zdobyte odrazu przez świetnego naszego pjanistę. Interesujący program, obejmujący dzieła różnych epok i stylów, dał możność słuchaczom poznać wszechstronnie organizację artystyczną wirtuoza, któremu, o ile mi się zdaje, odpowiada najbardziej muzyka klasyczna. Nie znaczy to bynajmniej, żeby kompozycje Chopina albo Liszta traktowane były niewłaściwie, jednak dzieła Bacha i Beethovena odtwarza p. Zadora z prawdziwem zamiłowaniem, z powagą i skupieniem, charakteryzującem muzyka o głębokiej kulturze artystycznej. *A. Zabłocki.*

III. Koncerty w Teatrze Wielkim.

= **Koncert Józefa Śliwińskiego.** Znakomity pjanista polski, Józef Śliwiński, wystąpił z koncertem własnym w sali Teatru Wielkiego. Program zapowiadał Sonatę Beethovena Es-dur (18-tą), Warjacje Mendelssohna („Variations serieuses“), „Faschingsschwank“ Schumana, Balladę As-dur i scherzo Cis-moll Chopina, oraz utwory Liszta.

Znakomity nasz wirtuoz był w pierwszej części koncertu nie w takim, jak zwykle nastroju. Zdarzały się małe niedokładności rytmiczne (w kompozycji Schumanna), brak powściągliwości w używaniu pedału (ostatnia część sonaty Beethovena), co złożyć oczywiście należy na karb chwilowego znużenia. Ciężkie jest zadanie dla artysty grać nie wtedy, gdy się uczuwa wewnętrzną potrzebę, niemal konieczność obcowania ze światem tonów, lecz gdy grać trzeba, bo już godzina koncertu wybiła, fortepjan przygotowany, publiczność czeka...

W takim prawdopodobnie nastroju grał znakomity wirtuoz, gdy uderzył pierwsze akordy beethovenowskiej sonaty, prostej a pięknej, jednak bardzo rzadko na koncertach grywanej, być może dlatego, że małe stosunkowo daje pole do popisu dla wirtuoza, zaś większe dla muzyka. Z uznaniem wielkiem podnieść należy wybór tej właśnie sonaty, jako nowość w programie koncertowym, obracającym się przeważnie w tych samych ciągle dziełach.

Drugą część koncertu rozpoczęły utwory Chopina, które najbardziej może odpowiadają upodobaniom artystycznym Śliwińskiego, traktującego z niepospolitym poetycznym wyrazem natchnione pieśni genjalnego naszego twórcy. Pod tym względem, jako interpretator Chopina, wielkie położył Śliwiński zasługi.

= **Koncert symfoniczny pod dyr. D. Achszarumowa.** W Teatrze Wielkim odbył się koncert orkiestry symfonicznej Towarzystwa muzycznego w Połtawie, pod kierunkiem Dymitra Achszarumowa. Orkiestra p. Achszarumowa, licząca około 60-iu członków, składała się przeważnie z młodzieży muzycznej, dobrze wyćwiczonej w swej sztuce. — Z całego szeregu utworów (Wagner, Liszt, Rimskij-Korsakow, Areński i t. d.), wykonanych z wielką starannością artystyczną, możemy wnioskować o wybitnej muzykalności i niepoślednim talencie kapelmistrzowskim p. Achszarumowa. Podobały się zwłaszcza piękne warjacje (z kwartetu smyczkowego) Areńskiego na temat cudnej legiendy Czajkowskiego: „Dzieciątko Jezus miało ogródek“, odtworzone nadzwyczaj subtelnie (orkiestra smyczkowa). Również pochód weselny z opery Rimskija-Korsakowa „Złoty kogucik“, instrumentowany przepysznie, i „Smutny walc“ Sibeliusa, zostały bardzo ładnie i efektownie wykonane. Interesujący koncert popsuł tylko utwór ostatni: uroczysta uwertura Iwanowa (krytyk muzyczny gazety rosyjskiej „Nowoje Wremia“). Nieudolna ta kompozycja wywołać musi ironiczny uśmiech na ustach każdego muzyka. *A. Zabłocki.*

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Marszałkowska 85.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
...walgowski Ignacy, prof., Zielna 15.

Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1/2}$—$3^{1/2}$.

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof. Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 239-50.**

